LA MUJER EN EL CANTE: LA CONQUISTA DEL ESPACIO ESCÉNICO

Mercedes GARCÍA PLATA
Cátedra de Flamencología
Universidad de la Sorbona - Paris III

El Flamenco, lo sabemos, es un género musical, compuesto de bailes y de cantes, que nació a finales del siglo XVIII en la Baja Andalucía y sufrió todo un proceso de evolución en sus formas, a lo largo del XIX, y en su difusión durante el siglo XX. En su origen practicado en el seno de unas cuantas familias gitanas, el flamenco llegó a los escenarios de los cafés cantantes en la segunda mitad del XIX. Al pasar de la intimidad familiar al espectáculo público, la condición de los intérpretes cambió, se hicieron artistas profesionales y dejaron de ser exclusivamente gitanos, como Silverio Franconetti, sevillano de origen italiano, pionero de la difusión del flamenco en los cafés cantantes.

Estos datos históricos para recordar que, desde su comercialización en los cafés cantantes, el flamenco es una expresión cultural dicotómica. En su dimensión privada, es un producto cultural con un valor de uso para los que lo practican. En su dimensión pública, el flamenco tiene un valor de cambio, sometido a la ley de la oferta y la demanda, puesto que deja de ser un producto cultural para convertirse en objeto artístico-profesional. Estas dos facetas del flamenco no son antagónicas; interactúan la una con la otra y cohabitan desde hace más de siglo y medio. Como producto cultural de la comunidad gitano-andaluza, el ámbito familiar es el factor colectivo de su conservación y de su transmisión. Como objeto artístico-profesional, la personalidad de los intérpretes, cantaores y cantaoras, constituye el elemento individual de su evolución. Estas dos facetas son imprescindibles para tratar de analizar el papel de la mujer en el cante y mostrar cómo, a lo largo del proceso de evolución de la difusión del flamenco, llegó a conquistar el espacio escénico, o sea imponerse artísticamente como cantaora.

Antes de 1850, los intérpretes del flamenco no eran músicos profesionales y no solían ganarse la vida con el cante, sino con otro oficio como fue el caso

de Tío Luis el de la Juliana, catalogado como el más antiguo, que era aguador de profesión. Estos intérpretes solían practicar el cante, de manera informal, después del trabajo, en el marco de reuniones íntimas que podían desarrollarse en diferentes espacios. Uno de ellos era la vivienda, en particular la casa o el patio de vecinos, habitación de los barrios populares donde varias familias vivían compartiendo la cocina y el patio central, lo cual propiciaba las fiestas íntimas e informales. La taberna o la venta eran también espacios donde se practicaba el flamenco en aquella primitiva época y quizás fueran los más propicios para las reuniones de cante.

Todos estos espacios constituían el marco de la sociabilidad popular e informal en el siglo XIX y tenían características comunes. Privados o públicos, estos espacios cerrados implicaban un público regular: la familia, los amigos, los clientes de la taberna o la venta. Estos iniciados solía escuchar a los cantaores sin tener que pagar aunque pudiera haber excepciones ocasionales. En este caso, la actuación informal del intérprete podía ser obsequiada con algún dinero por uno de los concurrentes que generalmente no pertenecía al entorno social del cantaor.

No existen, salvo muy contadas excepciones, testimonios directos de cómo se representaba el flamenco en el marco de las reuniones y fiestas privadas. Pero podemos hacernos una idea de ello al observar el desarrollo de las fiestas flamencas en un marco privado en la actualidad ya que este tipo de manifestación ritual suele evolucionar poco.

El cante es la expresión predilecta del flamenco, posición peculiar que se debe a que la expresión lingüística se incorpore a la expresión musical; dicho de otro modo, al utilizar el lenguaje, el cante tiene el poder de trascender todos los demás elementos de la cultura flamenca, de trasmitirlos y simbolizarlos.

En el entorno flamenco y la comunidad gitana en particular, el cante es tradicionalmente un asunto de hombres. Sólo algunas mujeres, generalmente intérpretes de talento excepcional, han logrado imponerse como cantaoras profesionales frente a los hombres que las presionan para que no canten sobre todo públicamente, es decir como artistas profesionales. Para explicar sus reservas alegan varias razones, aparentemente relacionadas con la estética.

El repertorio tradicional del flamenco se compone de cantes concebidos y cantados inicialmente por hombres para otros hombre, y eso desde la taberna de los orígenes a las peñas flamencas de la actualidad. Los hombre suelen proyectar en sus cantes la imagen fantasmagórica de la mujer que les atormenta, pero que paradójicamente los fascina desde un punto de vista erótico: la mujer seductora y tentadora tiene un poder atractivo mucho más sulfuroso y gozoso que la mujer reina del hogar. Las cantaoras interpretan, salvo contadas excepciones, el mismo repertorio que los cantaores, pero, para no ser ridículas invierten el género de los papeles (locutora/ interlocutor virtual). Los hombres, en particular los gitanos, consideran esa inversión como algo inestético en la mujer.

Otra de las objeciones masculinas está relacionada con la gestualidad de los cantes, en particular los dramáticos. Sus gestos característicos —cara descompuesta, boca abierta, manos tendidas o puños cerrados— sirve para mate-

rializar la dificultad de interpretación. Por otra parte, esta gestualidad, que forma parte de la actuación del cantaor, escenifica el contenido dramático del cante que está interpretando en todos los sentidos de la palabra. Por ello los flamencos utilizan las expresiones "pelear con el cante", "ponerse feo" para caracterizar el semblante de dolor típico de la interpretación de los cantes dramáticos, también considerados como los más varoniles del repertorio. Los flamencos opinan que esta estética del dolor típica del cante no conviene a las mujeres; por eso admiten con más facilidad a las cantaoras cuando interpretan el repertorio festero cuya gestualidad se considera como menos viril ya que requiere menos tensión e intensidad dramática.

Pilar López recibiendo el premio Compás del Cante 1988

En realidad, estas alegaciones remiten a un contexto socio-cultural de dominación masculina. Dicho de otro modo, los hombres admiten difícilmente las incursiones de la mujer en un campo que consideran como suyo: el cante, expresión predilecta del flamenco, como ya hemos dicho. Esta especificidad y superioridad del cante en el seno de la trilogía expresiva flamenca simboliza la supremacía social del hombre sobre la mujer, sobre todo en la comunidad de los gitanos flamencos.

El baile en el que el cuerpo se utiliza por su función estética es la expresión flamenca reservada a la mujer y en el marco ritual de la fiesta es donde se le permite dar rienda suelta para interpretar el papel de seductora.

En las fiestas flamencas, el baile, realizado en breves secuencias, debe revelar la verdadera personalidad y sobre todo la feminidad de la bailaora. Los movimientos de los brazos, las manos, el busto, las ondulaciones del cuerpo y las caderas, al exaltar la sensualidad, escenifican efectivamente un juego de seducción y una buena bailaora debe poder seducir a quien se le antoje.

En las fiestas familiares de la comunidad de los gitanos flamencos, que reúnen hombres y mujeres, jóvenes y mayores, la primera parte de la velada está dedicada a los cantes y bailes festeros entre los cuales la rítmica bulería es el representante por antonomasia.

La forma ritual de esta primera parte de la fiesta incluye un división sexual de los papeles. Empiezan a formarse círculos de participantes —al principio mujeres a las que poco a poco se unirán los hombres— que ejecutan palmas y jaleo, acompañamientos del cante y del baile. La bailaora sale del círculo de

participantes para realizar su actuación en el espacio central; los hombres que la acompañan cada uno a su vez con su cante, se encuentran relegados en la periferia. Una vez acabado su baile, la bailaora vuelve a la periferia del círculo para dejarle el espacio central a otra que le sucederá dándose una vueltecita por bulería. Ésta, a su vez, volverá a trasmitir el relevo y así, durante parte de la noche.

En este escenario festivo, la mujer con su baile asume el papel principal y por lo tanto es la reina de la primera parte de la velada. Sin embargo, en las reuniones de cante que tienen lugar en la segunda parte de la velada de las fiestas familiares, o entre amigos en las peñas flamencas, el hombre y el cante recobran sus derechos y su protagonismo, del mismo modo que la bulería festera, rítmica y bailable cede el paso a la bulería por soleá (también llamada bulería *pa'escuchá* o bulería al golpe), la soleá, las seguiriyas, martinetes... o sea a los cantes dramáticos del repertorio.

Esta división sexual de la expresión flamenca, el cante para los hombres y el baile para las mujeres, que existe en la dimensión privada del flamenco se trasladó al escenario cuando empezó a representarse el flamenco en los cafés cantantes.

Los cafés cantantes, traducción literal de la apelación francesa muy en boga en su tiempo, eran establecimientos en los que los clientes consumían bebidas a la vez que presenciaban actuaciones musicales. Se desarrollaron en Andalucía y en el resto de España, siguiendo la moda europea de los cafés conciertos, en la segunda mitad del siglo XIX.

Los cafés cantantes contribuyeron a la profesionalización artística del flamenco y se convirtieron en su espacio predilecto de difusión hasta el primer cuarto del siglo XX, sacándolo de la taberna y de la marginalidad sociocultural. En efecto, a esos cafés iba tanto el jornalero como el señorito; o sea que el público era social y étnicamente diverso, puesto que estaban repartidos por la geografía española aunque los más famosos se encontraran en Sevilla (Café de Silverio y el Café El Burrero) y en Madrid.

Los cafés cantantes no sólo proponían espectáculos flamencos a sus clientes, sino también cantos y bailes folklóricos andaluces, que entonces se denominaban "bailes del país", como el jaleo o el fandango, y también los bailes de la escuela bolera.

Las actuaciones en los cafés cantantes solían organizarse del siguiente modo: en la primera parte de la velada se daba la función reservada al baile y en la segunda, la del cante. Una vez acabado el espectáculo, la fiesta, o sea las actuaciones privadas que los dueños del local organizaban para las clases pudientes, solía seguir en los reservaos. El carácter privativo de esas fiestas de reservaos desataban la fantasía acerca de lo que en ellas podía ocurrir, fantasía que participó a relacionar el flamenco con el erotismo, como lo muestra la novela de Pierre Louÿs, *La mujer y el pelele*, cuya protagonista, Concha Pérez baila desnuda para un grupo de extranjeros, en una de esas fiestas privadas.

Los cafés cantantes también fueron considerados como un espacio de placer reservado a los hombres: la clientela era esencialmente masculina cuando las

mujeres, artistas y personal del local, trabajaban para su satisfacción sensual, incluso carnal. De hecho, los cafés solían tener mala fama desde el punto de vista de las conveniencias morales. Esto explica que las mujeres que solían ir a los cafés no pertenecieran a la alta sociedad, burguesía y aristocracia, sino a las clases populares: cigarreras, modistillas, dependientas o criadas. Algunos cafés se vinculaban incluso con la prostitución clandestina: camareras, que podían ser de alterne, o prostitutas a las que se traían de los prostíbulos vecinos durante las fiestas privadas. En Sevilla, era público y notorio que El Burrero, dueño del café del mismo nombre, no se andaba con escrúpulos para que su negocio prosperara tolerando, incluso fomentando la prostitución en su establecimiento.

Por otra parte, la naturaleza misma del espectáculo, el baile en general y el flamenco en particular, que escenifica el cuerpo de la mujer en su aspecto seductor y voluptuoso, es un elemento que, al igual que la prostitución, participó de la erotización de la diversión. Los espectadores se deleitaban viendo bailar a las mujeres y lo expresaban alegre y alborotadamente. Entre el público del cafés, los señoritos, ya fueran aristócratas o burgueses, sentían fascinación por esas mujeres que los seducían con su baile y las artistas, generalmente procedentes de las clases populares, les parecían más libres y desvergonzadas. Por ello, no es de extrañar que algunos quisieran continuar esa relación, y más su afinidad, durante las fiestas de *reservaos*, como los muestran los ejemplos sacados de la literatura, entre ellos *El mundo es ansí* de P. Baroja que hace un retrato poco halagüeño de la bailaora Concha la Coquinera, cuyas habilidades artísticas explotaron un marido truhán y un señorito de Jerez. Este tipo de relación entre bailarina/bailaora y señorito también podía acabar mal y ser noticia en la sección de sucesos. Por ejemplo, el artículo "Claveles rojos", de J. G. Onliveros, publicado en Nuevo Mundo el 10 de julio de 1901, da parte de la muerte de la bailaora, apodada la Pitiminí, asesinada en el escenario por un señorito al que había rechazado.

Esta relación entre la erotización de la diversión, la prostitución y los cafés cantantes es la responsable de la mala fama que tuvieron las artistas de estos establecimientos. A pesar de ello, el escenario del café ofreció una oportunidad a las intérpretes de excepción como Merced La Serneta o Concha la Peñaranda, las cuales empezaron a forjarse nombre propio como cantaoras al igual que las figuras masculinas. Sin embargo, la reputación social de esas mujeres pioneras se vio a veces manchada, como lo atestigua la copla que le sacaron a la cantaora Concha la Peñaranda, que cantaba en el café Burrero allá por los años 1880:

> Dicen que la Peñaranda
> La que canta en el café
> Ha perdío la vergüenza
> Siendo tan mujer de bien.

La libertad profesional que habían conseguido las mujeres en el escenario solía ser asociada a una libertad moral por el entorno de origen (los flamencos)

y la sociedad burguesa dominante.

La escena de los cafés cantantes del XIX, que mantenía a la mujer en su papel de bailaora o que estigmatizaba a las que se atrevían a aventurarse en el campo masculino del cante, no estaba aún preparada para permitir que se produjera una verdadera evolución del estatus de la cantaora. Sin embargo, a principios del siglo XX, cuando la difusión del flamenco estaba en un período transitorio, saliendo del marco del café cantante para llegar a los escenarios de los teatros, una joven cantaora llegó a imponerse, por su excepcional talento, entre los cantaores. Esta joven intérprete no es otra que Pastora Pavón, alias la Niña de los Peines, quien va a sentar definitivamente el papel de la mujer como figura del cante durante su carrera artística que se desarrolló en la primera mitad del siglo XX.

La tradición oral del flamenco conserva más nombres de cantaoras famosas anteriores a Pastora Pavón, como María Borrico o Merced la Serneta, todas ellas creadoras de las que se supone que marcaron el cante de su impronta, puesto que su nombre va asociado a un cante: *soleá de la Serneta, seguiriya de cambio de María Borrico.* Sin embargo, aquellas mujeres, al haber sido intérpretes en la intimidad del flamenco o en los albores de la etapa de los cafés cantantes, no dejaron testimonio literario o sonoro.

Pastora Pavón nació en Sevilla en 1890 en el seno de una familia de gitanos fragüeros, oriunda del sevillano pueblo de El Arahal. El cante era una tradición en la familia Pavón, tradición que Pastora siguió cuando empezó a cantar, siendo entonces una niña, junto a su hermano Tomás, en las tabernas del barrio sevillano donde vivían (La Alameda de Hércules). Acompañada por su madre, como agente artístico, la niña Pastora, con sólo unos diez añitos de edad, hizo su debut profesional en el famoso café cantante de la calle Montera de Madrid, el Café Brillante. Su corta edad — pues tenía un permiso especial para actuar en público —, así como la presencia de su madre y sus hermanos, preservaron su reputación social quedando en la memoria del público únicamente su talento de niña prodigio. Este mismo público le ofreció su nombre artístico, la Niña de los Peines, al plebiscitar un cante por tientos/ tangos que la niña cantaba de maravilla y decía :

Péinate tú con mis peines,
que mis peines son de azúcar,
quien con mis peines se peina,
hasta los dedos se chupa

Péinate tú con mis peines,
mis peines son de canela,
la gachí que se peina con mis peines,
canela lleva de veras.

Una vez adulta, Pastora se negó a grabar, a pesar de las reiteradas peticiones, esos tientos/ tangos que habían contribuido a su fama de niña prodigio, como si hubiera querido hacer borrón y cuenta nueva con este pasado para

Pastora Pavón

forjarse nombre propio como cantaora. En efecto, si la niña cantaba bien las bulerías, los tangos y las soleás, la mujer tenía aún más talento y con un repertorio tan amplio y tan completo que fue considerada como cantaora larga y completa, calidad suprema de un intérprete del flamenco que se suele atribuir a los hombres. Entre 1908 y 1950, Pastora Pavón grabó la cantidad impresionante de 258 cantes en todos los palos y estilos del flamenco. En la discografía flamenca, sólo Antonio Mairena y Camarón de la Isla pueden rivalizar con ella en número y variedad de cantes grabados.

El talento interpretativo de Pastora lo inmortalizó Federico García Lorca al presentarla como arquetipo del duende en su famosa conferencia, *Teoría y juego del duende,* de 1933. Admirada no sólo por el poeta, sino por el músico y compositor andaluz, Manuel de Falla, Pastora formó parte del jurado del Concurso de cante que organizaron en Granada en 1922. Si su talento inspiró a los poetas, su belleza quedó retratada por los pintores Julio Romero de Torres e Ignacio Zuloaga.

Desde el punto de vista de su itinerario artístico, Pastora Pavón actuó en todos los espacios de difusión que marcaron la evolución del arte flamenco a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Debutó como niña en los cafés cantantes de finales del XIX, se hizo cantaora en los escenarios de los teatros (Teatro San Fernando de Sevilla, Teatro Imperial de Madrid) en la década de 1910 y se consagró figura del cante con los espectáculos de Ópera flamenca de los años 1920/1930, que se daban en las plazas de toros de la geografía española. Estos espectáculos estaban a cargo de un elenco de artistas encabezado por una figura del cante y el nombre de Pastora Pavón fue cabeza de cartel durante más de dos décadas.

La voz de estaño fundido de Pastora Pavón, como bien dijo Lorca, que recorre medio siglo de discografía flamenca, desde los primeros cilindros de cera al microsurco, representa un legado inestimable para la posteridad del flamenco. De hecho, ha sido declarada Bien de Interés Cultural y Patrimonio de Andalucía por el gobierno autónomo andaluz que a través de la Consejería de Cultura y del Centro Andaluz de Flamenco ha editado la obra completa remasterizada de la cantaora.

En lo que concierne a las cualidades de intérprete y la carrera artística, Pastora Pavón no tiene nada que envidiarle a otra gran figura del flamenco, con quien compartió cartel, Antonio Chacón. Cuando éste murió en 1929, siguiéndole a los pocos años, el lunático y genial cantaor, Manuel Torre, Pastora se quedó sola como conocedora completísima del cante hasta que emergió, años más tarde, una nueva generación de cantaores encabezada por Antonio Mairena.

Mediante el ejemplo de Pastora Pavón, se constata que la afirmación de la mujer como figura artística del cante se produce gracias a la conjunción de dos factores que no se habían reunido antes de principios del siglo XX : una cantaora excepcional y una amplia difusión del flamenco, por los espacios y los medios, que acabó de sacar el flamenco de la estigmatización social.

Las cantaoras de la segunda mitad del siglo XX hasta hoy día se han beneficiado del camino trazado por Pastora Pavón. Por eso, no es aventurado suponer que, cuando una cantaora se sube al escenario, mide, aunque sea inconscientemente, el camino recorrido por sus antecesoras y lo que les costó para imponerse frente a los hombres y legitimar la condición artística de cantaora. Para una cantaora que se sube al escenario el reto es doble : debe, con su actuación, satisfacer y responder a su público, como cualquier otro intérprete, pero debe también honrar orgullosamente la condición de cantaora que, a duras penas, conquistaron otras mujeres a lo largo de la historia del flamenco.

DISCOGRAFÍA

Niña de los Peines: Patrimonio de Andalucía. Junta de Andalucía (Consejería de Cultura), 2004: 13 CD + CD-i.

Carmen Linares en antología — La mujer en el cante — 2 cd, Polygram Ibérica, 1996

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, Mercedes, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. SALAÜN, Université de Paris III, janvier 2000.

GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, Mercedes, « Culture populaire et loisir citadin : les *cafés cantantes* de 1850 à 1900 », in *Du loisir aux loisirs (XVIIIe – XXe siècles)*, études coordonnées par S. SALAÜN et F. ETIENVRE, publication du CREC, collection « Les travaux du CREC en ligne » nº 2, ISSN 1773 0023, http://crec.univ-paris3.fr, février 2006, p. 110-126.

La Caña, Revista de Flamenco, nº 22, 1998: Las grandes cantaoras.

PASQUALINO, Caterina, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

PASQUALINO, Caterina "Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie", *Études et Essais, L'Homme*, 148, 1998, pp. 99-118.

Fernando el de Triana, *Arte y Artistas flamencos*, Madrid, Imp. Helénica, 1935, 4a edición : Córdoba, Demófilo, 1979, 5a edición: Sevilla, 1987.